

MEMORIA Y FOSAS COMUNES: ESTRATEGIAS POLÍTICAS DEL DOCUMENTAL INDEPENDIENTE¹

JOSETXO Cerdán

MIGUEL FERNÁNDEZ LABAYEN

ESTADO DEL ARTE: MEMORIA, HISTORIA Y GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

En las últimas décadas, los estudios sobre memoria se han convertido en una sofisticada plataforma transdisciplinar. Así, los *memory studies* se han enfrentado a las complejas ramificaciones de la memoria cultural y social, cuyas dimensiones transnacionales evidencian la interacción entre las repercusiones locales y globales de las políticas de la memoria (HRISTOVA, LEE, KERANGAT y FERRÁN-DIZ, 2014).

En el caso concreto de la relación entre memoria y documental, queremos plantear dos matices respecto a las diferentes clasificaciones y ordenamientos de la memoria. En primer lugar, cabe destacar la cuestión de los abusos de la memoria, tal y como los plantea Paul Ricoeur. Ricoeur distingue tres niveles a la hora de trabajar sobre la memoria, a los que denomina plano patológico-terapéutico, plano práctico y plano ético-político. Según

Ricoeur, «al plano patológico-terapéutico corresponderían los trastornos de la memoria impedida; al plano propiamente práctico, los de la memoria manipulada; al ético-político, los de la memoria convocada abusivamente, cuando conmemoración rima con rememoración» (RICOEUR, 2008: 83). Esta relación entre la memoria y sus traumas, manipulaciones y abusos es fundamental para entender las tensiones entre las prácticas individuales y colectivas y las políticas gubernamentales e institucionales sobre la memoria que serán objeto de estudio de este artículo.

La segunda cuestión que nos interesa señalar es la diferencia que establece Paloma Aguilar entre memoria histórica y memoria colectiva (o social). Para esta historiadora, la primera es una «memoria prestada» de acontecimientos del pasado que el sujeto no ha experimentado personalmente, [...] se mantiene viva gracias a las conmemoraciones» (AGUILAR, 2008: 43-44). La memoria histórica, de acuerdo con Aguilar, no estaría por lo

tanto muy alejada del tercero de los abusos señalados por Ricoeur, el ético-político. Por otro lado, la memoria colectiva «se sustenta en grupos que comparten una identidad común [...]. Aun cuando originalmente pudieron estar configuradas por los recuerdos individuales de algunos miembros del grupo, con el paso del tiempo las élites culturales –impulsoras de iniciativas políticas basadas en la difusión de rasgos étnicos o culturales– acaban elaborando un discurso simplificado y común sobre el pasado, apto para el consumo de los miembros de la identidad compartida y sumamente manipulable por las élites políticas» (AGUILAR, 2008: 50). De este modo, concluiríamos nosotros, la memoria colectiva estaría siempre amenazada por una doble fuerza: por un lado, está la posibilidad de convertirse en memoria histórica (manipulada por las élites a través de las conmemoraciones); por otro, convive con el peligro de ser borrada (o minimizada) por otra memoria colectiva diferente que sea igualmente elevada a la condición de histórica. Por lo tanto, la propia condición abierta y cambiante de la memoria colectiva es paradójica: es lo que le permite sobrevivir en diferentes contextos, pero también es la puerta abierta para su manipulación, minimización o incluso desaparición. En todo caso, como recuerda Ricoeur, «no se debe entrar en el campo de la historia únicamente con la hipótesis de la polaridad entre memoria individual y memoria colectiva, sino con la de la triple atribución de la memoria: a sí, a los próximos, a los otros» (RICOEUR, 2008: 172-173).

Más allá de los enmarañados caminos de la memoria y sus atribuciones, aquí también tendremos en cuenta las relaciones que aquella establece con la historia. Si hoy podemos pensar el cine en términos de historia, debemos hacerlo en el sentido que le dio Hayden White como *pasado pragmático*: «el tipo de pasado que la gente normal [...] utiliza(n) como una “realidad” imaginada que sustituye a la religión y a la metafísica como paradigma o como lecho de “lo real”» (WHITE, 2005: 334). Ese *pasado pragmático* es, por lo tanto, dife-

rente a la *historia profesional*, entendida como historia científica. El *pasado pragmático* es el lugar en el que se insertan los documentales que toman el pasado, y también la memoria, como materia prima. Por lo tanto, el documental no es, ni debería pretender ser, historia científica. Dicha afirmación no desprecia la capacidad del documental para pensar y enfrentarnos al pasado. Más bien al contrario, el *pasado pragmático*, como sustitutivo psicológico de la religión y la metafísica, ocupa un lugar fundamental en las sociedades contemporáneas, y es ahí donde puede actuar de forma política. Por ello, a los documentales, como *pasado pragmático*, hay que exigirles una «relación íntima con el arte, la poesía, la retórica y una reflexión ética» (WHITE, 2005: 335). El cine documental debería entonces alejarse definitivamente de los *discursos de sobriedad* a los que tradicionalmente ha estado asociado.

SI DESDE LA SEGUNDA MITAD DE LA DÉCADA DE LOS SETENTA HASTA MEDIADOS DE LOS NOVENTA, LA MIRADA HABÍA SIDO FUNDAMENTALMENTE HEROICA HACIA QUIENES PERDIERON LA GUERRA, A PARTIR DE MITAD DE LOS NOVENTA SE PONE EL ÉNFASIS EN LA VICTIMIZACIÓN DEL BANDO REPUBLICANO

En el contexto español, a partir de la mitad de los años noventa se ha generado una ingente cantidad de material literario y audiovisual sobre la cuestión de la guerra civil y el franquismo. Pero esto no es algo nuevo: desde los años de la Transición la recuperación de la memoria republicana fue un hecho a través de todo tipo de productos históricos, literarios y cinematográficos. Lo que ocurre, como señaló Ángel Loureiro (2008) y re-

cogió posteriormente Jo Labanyi (2010), es que a mediados de los años noventa cambió el enfoque con el que se construían dichos materiales. A saber: si desde la segunda mitad de la década de los setenta hasta mediados de los noventa, la mirada había sido fundamentalmente heroica hacia quienes perdieron la guerra, a partir de mitad de los noventa se pone el énfasis en la victimización del bando republicano. Es decir, cambia la forma del relato sobre la guerra civil española y, más concretamente, sobre la derrota republicana. En el terreno audiovisual, Vicente Sánchez-Biosca fue el primero en llamar la atención sobre lo que, en aquel momento, denunció como la *banalidad del bien*, invirtiendo para ello el término *banalidad del mal*, creado por Hannah Arendt para referirse a los burócratas del Holocausto: «*banalidad*, en cuanto no existe reto moral alguno, riesgo personal en la apuesta ni tampoco aportación ninguna al estado del conocimiento; *bien*, en la medida en que esta banalidad se ancla en un origen noble, acaso ético, pero ya muy lejano, la reivindicación de la memoria de los hombres, mujeres y niños que fueron sacrificados por la impositiva y despiadada memoria de los vencedores» (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2006: 315). Más contundente se mostraba Ángel Loureiro cuando acusaba a diversas películas de ficción, reportajes y documentales hechos a finales de los noventa y principios de los dos mil de «ganarse al público por medio de una retórica del patetismo basada sobre todo en el dolor de los parientes vivos de los fusilados y en una visión simplificada de la historia» (LOUREIRO, 2008: 24)².

CORPUS

A partir de este marco histórico y teórico, nuestra intención es tratar sobre algunas películas documentales que abordan las relaciones entre la memoria y la Guerra Civil desde un modo de producción independiente. Mostraremos cómo dichos títulos, lejos de caer en todos esos vicios denunciados por Vicente Sánchez-Biosca y Ángel Loureiro,

son capaces de elaborar discursos complejos sobre la memoria y sus diferentes manifestaciones en relación con la localización y el desenterramiento de los muertos de la guerra civil española. En concreto, los films analizados cuestionan tanto el valor como documento de las imágenes registradas por métodos audiovisuales y su pretendida huella indexal como la transparencia testimonial de las declaraciones recogidas. De este modo, se puede generar una clara separación entre un uso patético de la memoria como el que denuncia Loureiro y una memoria sentimental que permite a los testigos no ser victimizados.

La hipótesis principal de este ensayo es que el modo de producción de un film que se enfrenta a las cuestiones de la memoria modela y condiciona la forma final del producto fílmico. Simplificando más la cuestión: los modelos de producción independientes, o por ser más generales, los más alejados de las instituciones, son los modelos que pueden producir textos sobre la memoria desvinculados del concepto de memoria histórica conmemoracional del que habla Paloma Aguilar. Por lo tanto, estos documentales son capaces de intervenir políticamente desde posiciones no hegemónicas ni oficiales, proponiendo dinámicas de lectura de los fenómenos memorísticos ‘desde abajo’, cercanas a las prácticas cotidianas de individuos no inmersos en las lógicas institucionales. Esta podría parecer una cuestión de perogrullo, pero revisada buena parte de la literatura sobre los documentales recientes de la memoria de la guerra civil española nos parece necesario destacar dicha cuestión para abordar el tema que nos ocupa.

Por lo tanto, deberíamos discernir entre dos grandes modelos de producción: institucional e independiente. Aunque siempre existirán fronteras borrosas entre ambos, conviene acotarlos de la manera más detallada posible para no caer en equívocos. Por modo de producción institucional entenderíamos aquel que utiliza en su producción dinero proveniente de alguna institución pública competente en otorgar ayudas a la producción,

televisiones, fundaciones públicas y asociaciones creadas o amparadas por las instituciones o los partidos políticos. En la mayoría de estos casos, se trata de películas apoyadas en estructuras productivas más o menos consolidadas, es decir, productoras profesionales. Por el contrario, las películas que entrarían dentro del segundo bloque, el de la producción independiente, serían aquellas que se han financiado por vías alternativas a las anteriores. Básicamente, la financiación colectiva (incluyendo, pero no solo, el modelo del *crowdfunding*) y la personal. En estos casos, al no vincularse estos films a estructuras productivas legales, las películas acostumbran a tener grandes dificultades para acceder a los canales de distribución hegemónicos y, por lo tanto, tienen muchas posibilidades de ser películas invisibles. Es cierto que en los últimos años películas producidas de forma independiente frecuentemente encuentran apoyo posterior en productoras establecidas que les ayudan a entrar en el circuito institucional de distribución. Eso suele ocurrir cuando los films tienen, o se intuye que pueden tener, buena acogida en los circuitos de festivales. Entre ambos modelos, el institucional y el independiente, se abre por tanto una amplia zona de sombra donde existen films que reciben ayudas puntuales, o que pueden entrar en procesos más o menos institucionales en un momento concreto, títulos que reúnen elementos de ambas categorías y que son, por lo tanto, de difícil ubicación.

Como ya se ha avanzado, si atendemos por un momento al perfil de los documentales sobre la memoria que habitualmente aparecen tanto en los medios como en las publicaciones académicas, nos encontramos que un porcentaje muy elevado de los mismos responde al modo de producción institucional. Aquí vamos a abordar, por el contrario, el mucho menos estructurado campo del documental independiente. Si trazar el corpus de los documentales institucionales puede resultar más o menos sencillo recurriendo a los habituales registros legales de la producción cinematográfica,

no ocurre lo mismo en el caso de los documentales independientes. Podemos afirmar, sin riesgo a equivocarnos, que la producción se ha ampliado enormemente con la digitalización del cine, pero sigue siendo imposible, al menos a fecha de hoy, trazar una cartografía completa de los mismos. La metodología por la que optamos en este artículo es por lo tanto la de los estudios de caso. Tomamos para ello tres películas, un cortometraje y dos largometrajes, que han tenido cierta visibilidad, aunque esta haya sido en circuitos alternativos a los de las salas comerciales. Tres casos que responden a los parámetros de la producción independiente y que, en concreto, abordan la cuestión de las fosas comunes. Esas películas son: *Soldados anónimos/Soldats anònims* (Pere Vilà e Isaki Lacuesta, 2009), *Los materiales* (Los Hijos, 2010) y *Dime quien era Sanchicorrota* (Jorge Tur, 2013).

SOLDADOS ANÓNIMOS/SOLDATS ANÒNIMS (PERE VILÀ E ISAKI LACUESTA, 2009)

Soldados anónimos es una película de 24 minutos de duración, formada conjuntamente por Isaki Lacuesta y Pere Vilà. Los escuetos títulos de crédito solo reconocen, además de al reducido equipo que trabajó en el film, la participación de la Universitat Rovira i Virgili, debido a que el equipo de historiadores y arqueólogos de la excavación que aparece en el film provenía de dicha universidad. Por lo tanto, estamos ante un título producido completamente al margen del sistema institucional de producción. El film plantea un registro observacional sobre el proceso de trabajo de desenterramiento de una fosa común, el primero realizado en Cataluña con criterios científicos según Lacuesta (Useros, 2014). Lacuesta y Vilà prescindan de los testimonios y de la figura del narrador, es decir, de la *voice over*, y no aportan más información sobre el hecho que lo que las imágenes muestran y el título subraya. Las únicas palabras que se oyen son las de los miembros del equipo forense que está llevando a cabo el desenterramiento.



Los huesos como generadores de emociones en *Soldados anónimos*

to: diálogos desdramatizados sobre las mejores opciones para realizar bien su trabajo, dónde y cómo avanzar en la excavación, comentarios fútiles sobre los restos que van encontrando o, incluso, alguna broma que ayuda a romper la monotonía de las jornadas.

Con estos escasos elementos, y con la evidente voluntad descriptiva que ya está implícita en el título del film, el espectador debe enfrentarse a la película sin ningún tipo de proyección empática sobre aquello que está viendo y, sin embargo, esa reacción de empatía con los huesos que salen a la luz resulta inevitable. Hacia la mitad del film, en una breve secuencia en la que vemos cómo se manipula una hebilla desenterrada, se oye una voz en *off* que afirma «si es de los legionarios o es de...», sin acabar nunca la frase. Y más adelante se insiste en la idea, menos concreta, de que se trata de restos de soldados, idea esta que ya aparece en el título.

Soldados anónimos nos sitúa ante el vértigo que supone reevaluar la empatía que hemos sentido respecto a los huesos que han surgido de la tierra. En definitiva, debemos reconsiderar la presunta identificación con los restos hallados. Porque, como afirma Loureiro: «Los restos de los asesina-



El valor documental de la prueba y las expectativas afectivas de los espectadores en *Soldados anónimos*

dos enterrados en las fosas adquieren significado solo cuando proyectamos sobre sus cuerpos nuestros intereses políticos. Esos cuerpos hacen presente de nuevo el horror pasado sólo a través de una representación que se asienta en pre-juicios políticos, sin los cuales esos cuerpos quedarían reducidos a meros huesos sin sentido» (LOUREIRO, 2008: 335). El propio Isaki Lacuesta es muy consciente de esta cuestión: «en *Soldados anónimos*, al ver la excavación, el espectador da por sentado que se trata de una fosa común del bando republicano. [...] Después hay un momento en el que corroboras que son soldados –como rezaba el título–, más tarde que son fascistas y, de repente, toda esa emoción que estaba flotando se invierte» (USEROS MARTÍN, 2014).

Esa misma idea, sin duda polémica, de un desenterramiento que empieza como la búsqueda de los restos del héroe desaparecido y acaba con el afloramiento de algo completamente distinto, articula también *Los condenados* (2009), el largometraje de ficción que Isaki Lacuesta presentó el mismo año en el Festival de San Sebastián. En correspondencia personal con Lacuesta, él mismo nos confesó que «hay frases enteras de Pablo (uno de los protagonistas de *Los Condenados*) que

vienen de mis diarios desconcertados de aquellos días (del rodaje de *Soldados Anónimos*)»³.

LOS MATERIALES (LOS HIJOS, 2010)

El segundo caso que abordamos es el de *Los materiales*, una película realizada por el colectivo madrileño Los Hijos y que supuso su primer largometraje como realizadores. *Los materiales* es una pieza experimental que se puede leer como una ficción sobre el fracaso o como un documental reflexivo sobre cierta tendencia del cine contemporáneo. Ambas lecturas son válidas y ambas sirven como claves interpretativas para el propósito del presente artículo. Una breve sinopsis –que nunca podrá hacerle justicia, quizá por eso Los Hijos se niegan a facilitar una y optan por dar la definición del diccionario del término «material» cuando se les solicita– nos diría que el film cuenta la historia de tres cineastas que recorren las inmediaciones del pueblo leonés de Riaño, reubicado a partir de la construcción de un pantano, a la búsqueda de una identidad, una memoria. Pero a lo largo de su búsqueda, dichos cineastas (que comparten nombre con los tres miembros del colectivo) van perdiendo el interés por lo que ven, por lo que escuchan, por el objetivo inicial de su film. A esta línea narrativa se le tendrían que añadir al menos dos apuntes formales. En primer lugar, las imágenes que se ven en la película son algunos materiales brutos del proceso de rodaje, sin realizar el trabajo de pulido que requiere toda película: 70 horas reducidas a 75 minutos. En segundo lugar, la banda sonora también está compuesta por lo que podríamos denominar brutos, pero que no necesariamente coinciden con las imágenes con las que se emparejan. Una cosa, sin embargo, está elidida de la banda sonora: las voces de los tres protagonistas. En lugar de oírlos, vamos a leer sus conversaciones a través de una serie de textos que, a modo de subtítulos, recorren todo el film.

Volvamos ahora a las dos posibles interpretaciones de *Los materiales*: como ficción sobre el



Arriba. Cuestionando la indexicalidad en *Los materiales*

Abajo. Los descartes como memoria en *Los materiales*

fracaso y como documental reflexivo. Respecto a la primera conviene decir que cuando Los Hijos viajaron a Riaño en el verano de 2009 ya tenían la idea de realizar una película que partiese de lo que habitualmente son los descartes: los finales de los planos, los reencuadres bruscos buscando el siguiente encuadre, las grabaciones accidentales... De esta manera, el rodaje del documental se planteó como si de un documental tradicional se tratase, con planos de situación, planificación analítica de las secuencias y entrevistas, que también se realizaron. A esa idea original solo hacía falta añadirle el recurso de que los diálogos aparecieran únicamente mediante subtítulos para poder entender la película como una ficción sobre el proceso de un fracaso: el de intentar recuperar una identidad (y por lo tanto una memoria colec-

tiva) que es demasiado difusa y que, debido a esta dispersión, acaba perdiendo su atractivo inicial durante el proceso de trabajo. Como documental reflexivo, *Los materiales* cuestiona el mundo ordenado, equilibrado y transparente que ciertos documentales han elaborado en España en los últimos años, pero también se posiciona frente a esos otros productos que creen que con dejar hablar al testimonio es suficiente. El ejemplo más evidente de todo ello lo tenemos en las dos secuencias que, en ese esfuerzo por recuperar la memoria, abordan los episodios de la guerra civil y la posguerra a través de la supuesta búsqueda de lugares de memoria. Se trata de dos secuencias contiguas hacia la mitad del film. En la primera de ellas se muestra cómo los tres realizadores preparan una entrevista en medio del monte con un lugareño que, a la postre, va a ser el único personaje del film al que oigamos hablar. Situado junto a un roble caído, el personaje (Pedro) cuenta la historia, que le ha llegado a través de su padre, de cómo un pastor mató a un maquis y lo enterró allí mismo porque le robaba ovejas. De hecho, Pedro nunca se va a referir a él con la palabra «maquis» o «guerrillero», sino que habla de «esta gente que andaba vagabunda por el monte», «un hombre que se dedicaba a robar y a matar las ovejas». El cadáver sigue allí, nos dice Pedro, porque nadie sabe quién es, nadie lo ha reclamado. Casi sin solución de continuidad, el testimonio enlaza esta historia con la de los fusilamientos durante la guerra y el franquismo. En este caso, sus palabras son las siguientes: «la mayoría de los fusilados [sic] eran de San Juan de Beleño, de San Juan de Beleño y esa zona. Les llamaban los paseos [sic]. Los traían por aquí y los mataban [...]. Eran republicanos, que no eran ni terroristas ni nada, que eran los auténticos demócratas. Pero como era la dictadura de Franco, pues entonces los mataban». La memoria de Pedro, nos dice el film, es incapaz de realizar un discurso coherente sobre la guerra y la posguerra: los republicanos son demócratas, pero los maquis son ladrones. La siguiente secuencia, que dura doce minutos, va to-

davía más lejos. Al inicio de la misma, uno de los subtítulos anuncia que Pedro va a conducir a los cineastas al pozo de los fusilados. Uno de los tres, Luis, decide no acompañarlos. Después de más de diez minutos de ver a Pedro desplazarse por el bosque, incapaz de dar con el lugar, la secuencia se cierra con unos lacónicos subtítulos:

—¿Qué tal el pozo? (pregunta Luis)

—Nada.

—No lo hemos encontrado.

Si *Soldados anónimos* abordaba la cuestión de la carga discursiva que arrastra un desenterramiento y el vértigo que depara la errónea proyección de nuestros afectos sobre ellos, *Los materiales* nos habla de la levedad de los recuerdos. Ambos títulos apuntarían así a una misma cuestión: plantear los límites del valor de las imágenes como índice. Además, *Los materiales* cuestiona el valor de verdad absoluta que se le suele otorgar al testimonio. Ambas cuestiones han sido mitificadas por buena parte de los documentales institucionales de los últimos años, dando lugar a lo que investigadores como Francisco Ferrándiz han identificado como el subgénero del «testimonio de tumbas de la guerra civil» (*graveside testimony*), en el que el testimonio se ha erigido en piedra angular de las narrativas sobre la memoria histórica difundidas por los medios de comunicación (FERRÁNDIZ, 2008).

DIME QUIÉN ERA SANCHICORROTA (JORGE TUR, 2013)

Esta película se realiza en el marco del Festival de Cine Documental de Navarra. Punto de Vista, al ganar su director, Jorge Tur, la convocatoria X Films 2012. Así pues, esta es la película con una producción más vinculada a las instituciones (Gobierno de Navarra) de las tres aquí abordadas, pero su controlado presupuesto⁴ y la intermediación de Punto de Vista entre el realizador y la institución la sitúan en un terreno neutro.

Sea como fuere, *Dime quién era Sanchicorrota* es una película que sobre el papel no aborda la me-



Tokata examina los restos de supuestos fusilados en *Dime quién era Sanchicorrota*



Los recuerdos erráticos de Tokata como superación del patetismo en *Dime quién era Sanchicorrota*

moria de la guerra civil española, sino que trabaja a partir del mito local del bandido Sanchicorrota, con la excusa de explorar Las Bardenas, zona desértica del sur de Navarra. Preguntando sobre el bandido, Tur construye un mapa mítico, humano y sentimental del lugar. Y ahí, la guerra civil va a salir al paso. Destacamos dos momentos de la película. El primero, al inicio. Después de unos planos de situación, vemos a un pastor en un plano frontal americano y, después de oírle balbucear, se oye en *off* la voz de Tur:

- ¿Qué sabes tú de Sanchicorrota?
- Algo de que oigo en los documentales en la televisión. Es de la época...
- Espera, espera... No digas de los documentales ni de nada, di que te lo han contado por ahí... [...] ¿Qué sabes de Sanchicorrota?
- Es de que oigo por ahí, de que oigo por ahí...

Si en el caso de *Los materiales*, el personaje de Pedro cuenta las historias que ha escuchado a su padre, y somos conscientes de que esa transmisión de la memoria es fragmentaria y contradictoria, *Dime quién era Sanchicorrota* evidencia que la memoria (y el mito) se construyen con todo tipo de materiales, también mediáticos. Además, este es un modo de advertirnos de que no vamos a encontrar ninguna certeza documental en la película.

Después de vagabundear por los paisajes de Las Bardenas durante casi una hora, Tur acaba localizando en una cabaña una serie de restos humanos

(varias calaveras y otros huesos) y hasta allí se dirige con otro de los personajes de la película, Tokata, hombre de campo ya jubilado. La respuesta del personaje ante el hallazgo, por efecto del montaje, es inmediata: en un gran plano general Tur y Tokata despejan el acceso a la cabaña y, por corte, tenemos a este último frente a los huesos afirmando «estos son fusilados [sic], hay cinco». Después examina concienzudamente las cinco calaveras y se embarca en una rememoración más o menos errática. Cuenta cómo en su pueblo, Arguedas, ya se han recuperado todos los cuerpos de los fusilados excepto uno. Y de ahí pasa a explicar la recuperación de los restos de su abuelo. Sin embargo, la cámara, huyendo de cualquier exceso patético, corta y nos devuelve a los paisajes desérticos mientras la voz continúa su narración en *off*. Cuando la cámara regresa a la cabaña, los huesos ya no vuelven a aparecer, y solo tenemos un primer plano del personaje que continúa hilvanando historias de la represión en la posguerra. Pero tanto las historias que rememora (su madre amenazando cuchillo en mano a uno de los que fusilaron a su padre), como la actitud del propio personaje, se posicionan lejos del patetismo y la victimización. Tokata y los personajes de su relato, su madre, su tío Víctor, los hijos de otros fusilados, son personajes que han perdido la guerra y han sufrido las consecuencias, pero no por ello han perdido su capacidad de acción, son personajes con agencia. El testimonio de Tokata no está victimizado, y tam-

co es transparente, ni encierra una verdad conclusiva. Más bien al contrario, su discurso es errático, parece más bien el f ujo del subconsciente, hasta tal punto de que hay contradicciones internas, dudas y razonamientos poco lógicos. Lejos de quitarle valor, eso es lo que lo legitima.

CONCLUSIONES

Dime quién era Sanchicorrota es una película que no trata de la guerra civil española, pero se la encuentra frontalmente. Algo parecido ocurría en *Los materiales*, donde la búsqueda va por otro lado, pero el tema irrumpe, porque está ahí. En *Soldados anónimos*, el registro del desenterramiento ponía en evidencia el riesgo del exceso discursivo sobre unas imágenes más o menos neutras y, por lo tanto, la facilidad de la manipulación política en términos de lo que Aguilar define como memoria histórica. Por su parte, *Los materiales* incide sobre la fragilidad del recuerdo y la contradictoria construcción de la memoria. *Dime quién era Sanchicorrota* reconoce el carácter construido y mítico de la memoria, pero también nos enfrenta con personajes que, más allá de esas construcciones colectivas, han elaborado una memoria propia de esos hechos, y esta emerge ante cualquier dispositivo que la active, aunque sea de forma accidental. Por último, al producirse el acercamiento del director a su personaje, Tokata, según unos parámetros que no son los propios de la víctima de la represión franquista, se desencadena una serie de negociaciones ante la cámara que escapa de cualquier patetismo y permite al personaje configurarse más allá del perfil de víctima indefensa, apropiándose este de su performatividad más allá de su supuesta transparencia discursiva. No es baladí recordar que, ya estrenada la película se supo, analizando los restos, que tenían una antigüedad superior a los cien años, y por lo tanto no podían ser de la guerra civil (ARIGITA, 2013: 33). No se trata, por lo tanto, de lo que los huesos puedan documentar, sino de cómo activan la memoria sentimental de Tokata, ejemplo, con todas sus con-

tradicciones y virtudes, de una memoria pensada y sentida «desde abajo» frente a la memoria histórica institucional.

Estamos, pues, ante tres estudios de caso que responden al modelo de producción independiente y, como tales, se acercan a uno de los temas más sensibles de los últimos años respecto de la memoria de la guerra civil y el franquismo, a saber, las fosas comunes. En ese contexto, ninguno de ellos cae en las trampas del patetismo del testimonio o la banalidad del bien, más bien al contrario, articulan una idea de memoria colectiva que deja en evidencia los riesgos de manipulación y abuso que siempre están presentes.

En definitiva, los films analizados son ejemplos que nos hablan de cómo el pasado pragmático se puede construir más allá de las prácticas efectistas del documental institucional, representadas por el testimonio como recurso patético y sentimental y el documento como índice o huella que equipara al documental con los discursos de la sobriedad. Los títulos aquí estudiados apuntan a transformaciones políticas en el trabajo cinematográfico sobre la memoria que, como sostiene Ricoeur, articulan una necesaria triple atribución de la misma: a sí, a los próximos, a los otros. Es ahí donde las memorias colectivas, construidas políticamente, cobran todo su sentido. ■

NOTAS

- 1 Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación «Las relaciones transnacionales en el cine digital hispanoamericano: los ejes de España, México y Argentina» (CSO2014-52750-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.
- 2 Entre los trabajos citados por Loureiro se encuentran *La hora de los valientes* (Antonio Mercero, 1998) o *Les fosses del silenci* (Montse Armengou y Ricard Belis, 2003).
- 3 Entrevista personal con el autor realizada en abril de 2010 mediante correo electrónico.

- 4 8.500 euros en aquel momento, de los cuales 3.000 eran en concepto de salario del cineasta y 5.500 para gastos de producción.

REFERENCIAS

- AGUILAR, Paloma (2008). *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Madrid. Alianza Editorial.
- ARIGITA, Nieves (2013). Los restos de cinco cadáveres hallados en Bardenas no son de fusilados en el 36. *Diario de Noticias*, 4 de mayo, p. 33.
- FERRÁNDIZ, Francisco (2008). Cries and whispers: Exhuming and narrating defeat in Spain today. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 9:2, pp. 177-192.
- HRISTOVA, Marije; DOUGLAS, Lee; KERANGAT, Zoé de y FERRÁNDIZ, Francisco (2014). Violence and the politics of memory in a global context: An overture. *Culture & History Digital Journal*, 3 (2). Recuperada de <<http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2014.012>>
- LABANYI, Jo (2010). Testimonies of Repression. Methodological and Political Issues. En JÉREZ-FARRÁN, C. y AMAGO, S. (eds.), *Unearthing Franco's Legacy: Mass Graves and the Recovering of Historical Memory in Spain* (pp. 192-207). Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- LOUREIRO, Ángel G. (2008). Argumentos patéticos. Historia y memoria de la guerra civil. *Claves de Razón Práctica*, 186, pp. 18-25.
- RICOEUR, Paul (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid. Editorial Trotta.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006). *Cine y Guerra Civil Española. Del mito a la memoria*. Madrid. Alianza.
- USEROS MARTÍN, Ana (2014). Isaki Lacuesta. *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, 22, pp. 82-87. Recuperada de <<http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=588>>
- WHITE, Hayden (2005). The Public Relevance of Historical Studies: A Reply to Dirk Moses. *History and Theory*, 44, pp. 333-338.

MEMORIA Y FOSAS COMUNES: ESTRATEGIAS POLÍTICAS DEL DOCUMENTAL INDEPENDIENTE

Resumen

Este artículo examina las estrategias políticas del documental independiente español de las décadas de los 2000 y los 2010 en el contexto de los debates sobre la memoria histórica. La hipótesis de la investigación es que dicho documental independiente vehicula unas prácticas y discursos alejados de la domesticación institucional de las producciones audiovisuales que abordan la memoria. Por consiguiente, se entiende que estas prácticas documentales alejadas de los intereses políticos oficiales problematizan algunos lugares comunes de los debates sobre la memoria histórica y ofrecen una visión desde abajo, en consonancia con un proceso de fuerte calado popular a la hora de debatir públicamente sobre la memoria. En primer lugar, el artículo recorre algunas de las más destacadas posiciones teóricas sobre la memoria. Posteriormente, se analizan las películas *Soldados Anónimos/Soldats Anònims* (Pere Vilà e Isaki Lacuesta, 2009), *Los materiales* (Los Hijos, 2010) y *Dime quién era Sanchicorrota* (Jorge Tur, 2013) como ejemplos que materializan estas cuestiones. A partir del estudio de estos filmes, se cuestiona el recurso a los testimonios y el valor indexal del documento como fundamentos del discurso del documental cinematográfico y se propone el distanciamiento de estas prácticas para superar el uso sentimental de la memoria presente en las políticas oficiales sobre la guerra civil.

Palabras clave

Memoria histórica; fosas comunes; documental independiente; guerra civil española; Pere Vilà; Isaki Lacuesta; colectivo Los Hijos; Jorge Tur.

Autores

Josetxo Cerdán (Pamplona, 1968) es profesor titular de Comunicación Audiovisual en la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación TECMERIN. Fue coordinador del Máster de Documental de la UAB (1998-2008), director del Festival de Documental Punto de Vista (2010-2013) y programador del Flaherty Seminar (2012). Ha coeditado *Mirada, memoria y fascinación* (2001) y *Documental y vanguardia* (2005). Contact: jcerdan@hum.uc3m.es.

Miguel Fernández Labayen (L'Hospitalet de Llobregat, 1976) es profesor visitante lector del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación TECMERIN. Sus trabajos sobre documental y cine transnacional han apa-

MEMORY AND MASS GRAVES: POLITICAL STRATEGIES OF INDEPENDENT DOCUMENTARIES

Abstract

This article examines the political strategies of independent Spanish documentaries of the 2000s and 2010s in the context of debates about historical memory. The hypothesis of this research is that independent documentaries can operate as vehicles for practices and discourses that are free from the institutional domestication normally affecting film and television productions dealing with memory. It is thus argued that documentary film practices distanced from official political interests can challenge some of the common assumptions in discussions of historical memory and offer a bottom-up perspective, in parallel with a process that brings a grassroots element into public discussions of memory. First of all, the article examines some of the most prominent theoretical positions on memory. We then analyse the films *Soldados Anónimos/Soldats Anònims* (Pere Vilà and Isaki Lacuesta, 2009), *Los materiales* (Los Hijos, 2010) and *Dime quién era Sanchicorrota* (Jorge Tur, 2013) as examples that illustrate these ideas. Based on a study of these films, we question the use of testimony and the indexical value of the document as the foundations of the discourse of the film documentary, and propose a distancing from these practices as a way of avoiding the sentimental use of memory evident in official political positions on the Spanish Civil War.

Key words

Historical Memory; Mass Grave; Independent Documentary; Spanish Civil War; Pere Vilà; Isaki Lacuesta; Los Hijos Film Collective; Jorge Tur.

Authors

Josetxo Cerdán is associate professor of Media Studies at Universidad Carlos III de Madrid and a member of the research group TECMERIN. He was the coordinator of the M.A. program in Documentary at Universitat Autònoma de Barcelona (1999-2008), the artistic director of the Punto de Vista Documentary Film Festival (2010-2013) and programmer for the Flaherty Seminar (2012). He is the co-editor of *Mirada, memoria y fascinación* (2001) and *Documental y vanguardia* (2005). Contact: jcerdan@hum.uc3m.es.

Miguel Fernández Labayen is assistant professor in the Department of Journalism and Media Studies at Universidad Carlos III de Madrid and a member of the research group TECMERIN. His articles on documentary and transnational cinema have been published in academic journals such

recido en revistas académicas como *Transnational Cinemas* o *Journal of Spanish Cultural Studies* y en volúmenes como *Sampling Media* (2014). Contacto: mflabaye@hum.uc3m.es.

Referencia de este artículo

CERDÁN, Josetxo, FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel (2017). Memoria y fosas comunes: estrategias políticas del documental independiente. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 187-198.

as *Transnational Cinemas* and the *Journal of Spanish Cultural Studies* and in collections like *Sampling Media* (2014). Contact: mflabaye@hum.uc3m.es.

Article reference

CERDÁN, Josetxo, FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel (2017). Memory and Mass Graves: Political Strategies of Independent Documentaries. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 187-198.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com
